



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Choreographie als Schizophrenie: Bleuler, Deleuze und die Musicals von Busby Berkeley

Binotto, Johannes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-114864>
Book Section

Originally published at:

Binotto, Johannes (2015). Choreographie als Schizophrenie: Bleuler, Deleuze und die Musicals von Busby Berkeley. In: Sollberger, Daniel; Kapfhammer, Hans-Peter; Boehlke, Erik; Hoff, Paul; Stompe, Thomas. Bilder der Schizophrenie. Berlin: Frank Timme, 307-321.

JOHANNES BINOTTO

Choreographie als Schizophrenie: Bleuler, Deleuze und die Musicals von Busby Berkeley

Der Schizophrene befindet sich anderswo
Gilles Deleuze

*I only have eyes for you
I don't know if we're in a garden
Or on a crowded avenue*
Harry Warren & Al Dubin

Der Tanz beginnt. Das Musical bewegt. Sich und uns. Das Musical setzt Bewegungen in Szene und löst Bewegtheit aus im Zuschauer, eine Bewegtheit freilich nicht selten der Ablehnung. Denn das Musical weckt auch Aversionen. So gilt etwa das Hollywood-Musical als Inbegriff amerikanischer Kulturindustrie, als schreiendstes Beispiel eskapistischer Unterhaltung. Wo ließe sich das schlager zeigen, als anhand der Blütezeit des Hollywood-Musicals in den 1930er Jahren, wo die schillernden Oberflächenreize dieser Filme, ihre verführerischen Körper und eingängigen Melodien offensichtlich nur dazu dienen, von jener großen Depression abzulenken, in welcher sich das amerikanische Publikum in den dreißiger Jahren in Wahrheit befindet.

Indes zeigt ein genauerer Blick auf die Musicals jener Ära, wie diese ihre eigene Funktion als soziales Sedativ nicht selten kritisch reflektieren. Wenn das von Mervyn LeRoy und Busby Berkeley inszenierte Musical *Gold Diggers of 1933* mit einer Revuenummer einsetzt, in welcher die Tänzerinnen in mit Münzen behängten Kostümen stecken und dazu singen „We’re in the money, we’re in the money, let’s lend, spend it, send it rolling around“ ist das unmöglich als ernsthafte Utopie aufzufassen, sondern wird sogleich als fadenscheinigste Illusion entlarvt, denn unmittelbar anschließend an die Nummer stampfen Gläubiger auf die Bühne um die Schulden des Revue-Produzenten einzutreiben: Die Realität betritt die Bühne und macht klar, dass man gerade nicht im Geld schwimmt, wie es die Girls singen. Vielmehr hat die Wirt-

schaftskrise endgültig auch das Musical erreicht und so wird denn *Gold Diggers of 1933* auch mit einer Musicalnummer enden, welche zu den wohl erschütterndsten zeitgenössischen Darstellungen der Weltwirtschaftskrise zählt. Dem Musical gelingt es hier, gleichsam über den Umweg der Stilisierung eine ambivalente Realität zur Darstellung zu bringen, welche mit naturalistischen Mitteln kaum einzufangen wäre.¹

Allerdings besitzt das Hollywood-Musical, insbesondere wenn von dem oben erwähnten Busby Berkeley choreographiert, eine Subversivität, die noch über das eben skizzierte sozialkritische Potential hinausgeht. So vermag das Hollywood-Musical menschliche Wahrnehmung grundlegend zu hinterfragen und den Betrachter gleichsam in einen Zustand zu versetzen, den man außerhalb des Kinos wohl psychopathologisch nennen würde. In diese Richtung scheinen jedenfalls Gilles Deleuzes Anmerkungen zum Hollywood-Musical zu gehen, die er in seinem zweiten Kino-Buch *Das Zeit-Bild* anbringt:

*Das Musical ist die depersonalisierte [...] Welt par excellence: [...] Zugeben, selbst bei [Busby] Berkeley und im Musical überhaupt bewahren der Tänzer und das Paar eine Individualität als schöpferischer Ursprung der Bewegung. Worauf es aber ankommt, ist die Art und Weise wie das individuelle Genie des Tänzers, seine Subjektivität, vom persönlichen Bewegungsablauf zu einem überpersönlichen Element und einer Bewegung der Welt gelangt [...] Der Augenblick der Wahrheit stellt sich dann ein, wenn der Tänzer noch geht, aber schon wie schlafwandlerisch wirkt und dann von der Bewegung ergriffen wird, die ihn herbeizurufen scheint.*²

Der Psychiater dürfte besonders ob einer Formulierung stutzen, welche Deleuze – wohl wissend um ihre Überdeterminiertheit – hier verwendet: jene der „depersonalisierten Welt“. Handelt es sich doch bei der „Depersonalisation“ um einen der zentralen Begriffe, innerhalb der psychiatrischen Symptomologie der Persönlichkeitsstörungen. So schreibt Eugen Bleuler in seinem *Lehrbuch der Psychiatrie* folgendes:

.....

1 Vgl. JOHANNES BINOTTO: „Goldgräber von 1933“. In: NORBERT GROB, ELISABETH BRONFEN: *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*. Stuttgart 2013, 121-127.

2 GILLES DELEUZE: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 85–86.

*Eine merkwürdige Störung der Persönlichkeit ist die Depersonalisation, in der die Kranken die bestimmte Vorstellung ihres Ichs verloren haben. Sie kommen sich selbst ganz anders vor, müssen im Spiegel sehen, ob sie noch sie selbst sind.*³

Eben diese Zweifelhaftigkeit der Person und deren Zerfall sind mithin das, was Bleuler als zentralen Aspekt des von ihm geprägten Schizophrenie-Begriffs herausstellen wird. So schreibt er im Folgenden:

*In schweren Fällen der Schizophrenie kommt es zu einem hochgradigen Zerfall der Persönlichkeit, indem das einheitliche Streben und der einheitliche Erinnerungskomplex zugrunde gehen [...] ja die Grenze zwischen der eigenen Person und der Umgebung wird verwischt. Wie bei der Apersonierung und beim Transivismus Begriffe, die der Person nicht angehören, mit ihr verbunden werden und umgekehrt, so können schließlich die festesten Assoziationen sich von der Person lösen, während beliebige andere Vorstellungen damit verbunden werden, wenn man in solchen Fällen überhaupt noch von einer Person sprechen kann.*⁴

Was Bleuler an der schizophrenen Persönlichkeitsstörung hervorhebt, wäre mithin auch das, was Deleuze – durchaus emphatisch – am Musical bewundert. Wie nah sich Schizophrenie und Choreographie hier kommen, bestätigt indes auch der eigene Augenschein. So wird in den Filmen des von Deleuze erwähnten Busby Berkeley tatsächlich Depersonalisation zum Gegenstand des Tanzes. Besonders vehement zeigt sich dies etwa in einer von Berkeleys berühmtesten Choreographien zum Song *I Only Have Eyes for You* aus seinem Film *Dames* von 1934: Während der von Dick Powell gespielte Jimmy Higgins die von Ruby Keeler gespielte Geliebte an seiner Seite mit den Worten besingt „I only have eyes für you“ erscheint das Gesicht der Besungenen zu unserer Verblüffung plötzlich auch auf den Plakaten in der U-Bahn, in welcher die beiden sitzen. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ist selbst das Individuum, in welches man sich verliebt, der endlosen Vervielfältigung unterworfen. Als würden hier Andy Warhols berühmte PopArt-Studien verviel-

.....
3 EUGEN BLEULER: *Lehrbuch der Psychiatrie*. Berlin: Springer 1921, S. 98.

4 Ebd. S. 99–100.

fältigter Stargesichter bereits vorweggenommen, wird in der nun folgenden Sequenz auch das Gesicht des Stars Ruby Keeler exzessiv multipliziert, als ließe sich so auch das Begehren potenzieren, frei nach der Logik: Wenn ich dich so sehr liebe, um wieviel mehr werde ich da deine unzähligen Klone lieben. Statt nur einem, sind es alsbald hunderte von Ruby Keeler Gesichtern, die auf den Betrachter zukommen und hinter diesen Papp-Gesichtern verbergen sich nur wieder lauter Tänzerinnen, jede von ihnen eine weitere Doppelgängerin des Stars (Abb. 1, links). Der als Refrain immer wiederholte Songtitel *I only have eyes für you* entpuppt sich dadurch freilich als umso ironischer. Die Einzigartigkeit der begehrten Person, die dazu führt, dass man sie nun überall zu sehen vermeint, straft eben diese Einzigartigkeit sogleich Lügen. Die Exklusivität, sowohl des geliebten Individuums, wie auch der Beziehung, die man zu diesem aufbaut, wird durch die Choreographie sogleich subvertiert oder gleichsam in einen Alptraum verwandelt. Es ist ein paradoxer Vorgang: Indem die Figur vervielfacht wird, verliert sie sich immer mehr, bis sie schließlich im Ornament ihrer eigenen Masse untergeht. Die Person verschwindet in seiner eigenen Vervielfachung. Die beiden eröffnenden Songzeilen „My love must be a kind of blind love, I can't see anyone but you“ werden damit gleichsam in ein und dieselbe Bewegung zusammengezogen: Wo man nur noch das eine sieht, sieht man alsbald gar nichts mehr. Nur Augen für die eine Frau zu haben, erweist sich als Blindheit.

Die Choreographie führt hier Depersonalisation vor als paradoxen Vorgang, in welchem die endlose Vervielfachung und Ausweitung der Person unweigerlich in deren komplettes Verschwinden umschlägt. Oder genauer: Der Zerfall der Persönlichkeit ist gerade ein Effekt der exzessiven Ausdehnung der Persönlichkeit. Es fehlt dem Ich buchstäblich die Grenze, über welche es sich definieren könnte und stattdessen entpuppt sich vormals begrenzende Umgebung nun selbst nur wieder als Teil und Wiederholung des Ich selbst. Der für die Schizophrenie „charakteristische Mangel an Ich-Demarkation“⁵ wie dies Hermann Lang nennt, wird zum Stoff aus dem Musicals gemacht werden.

5 HERMANN LANG: „Struktural-analytische Gesichtspunkte zum Verständnis der schizophrenen Psychose“. In: DERS.: *Strukturelle Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000., S. 296–308, hier: S. 298.

Bleuler schreibt im Zusammenhang mit der Depersonalisation in der Schizophrenie davon, wie die Patienten im Spiegel überprüfen, ob sie noch sie selber sind. Der Spiegel als komplexer Identifikationsmechanismus dient dabei nicht zuletzt dazu, dem Subjekt, welches sich in diesem betrachtet, Grenzen aufzuzeigen. So betont auch Jacques Lacan in seinem Seminar über die Ethik der Psychoanalyse den Spiegel als durch seine Grenzfunktion definiert: „Er [der Spiegel, JB] ist das, was man nicht überschreiten kann.“⁶ Über die Oberfläche des Spiegels, welche sich als reflektierende Wand vor dem Betrachter aufrichtet, wird sich dieser auch seiner eigenen Körpergrenzen bewusst.

In der Inszenierung von Busby Berkeley indes erfüllt der Spiegel genau diese Funktion nicht mehr. Er ist kein Gegenüber, das mich spiegelt, vielmehr entpuppt sich auch das Spiegelbild als ich selbst. So geht in einem Moment dieser Sequenz Ruby Keeler in den Spiegel hinein, scheint für einen Moment zu einem Bild zu gerinnen, ehe die zurückweichende Kamera zeigt, wie Ruby Keeler selber nun dieses Bild in ihren eigenen Händen hält. Subjekt und Simulakrum werden eins. Statt sich lokalisieren zu lassen, verlagert und verflüchtigt sich die Person in einer endlosen Serie von optischen Wiederholungen: Jedes neue Auftauchen Ruby Keelers ist nur eine Spiegelung, jede Spiegelung aber erweist sich unversehens als Original.

Diese kaleidoskopische Zersplitterung der Person in eine Armee aus Doppelgängern erlaubt es Busby Berkeley schließlich auch, dass sich die weibliche Figur in einer Art topologischer Verdrehung gar in den eigenen Körper hinein fortsetzt und wieder aus diesem austritt: In einem der bizarrsten Momente der Sequenz sehen wir im Antlitz von Ruby Keelers, wie sich deren Auge öffnet und dass aus dieser Öffnung wiederum Ruby Keeler aufsteigt. Der Vorgang ist so unmöglich, dass er mit Worten kaum nachzuerzählen ist. Zugleich führt Berkeley damit nur vor, was man in der psychiatrischen Terminologie einen „schizophrenen Konkretismus“ nennen. So wie in dieser, der Schizophrenie eigentümlichen formalen Denkstörung, Metaphern nicht mehr als metaphorisch, sondern konkret verstanden werden⁷, so nimmt auch Busby Berkeley in seiner Inszenierung den metaphorischen Songtitel *I Only Have Eyes for You* wörtlich, indem er das Auge buchstäblich zum Schauplatz macht aus und in

.....

6 JACQUES LACAN: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim: Quadriga 1996. S. 186.

7 Vgl. HERMANN LANG: „Struktural-analytische Gesichtspunkte zum Verständnis der schizophrenen Psychose“, a.a.O., S. 302–303.

dem die Tänzerin auftaucht. *Ich habe nur Augen für Dich* will hier heißen: die Augen werden von Dir genommen, benutzt, mit ihnen gespielt. Auch eine Redewendung wie „Schönheit liegt im Auge des Betrachters“ an welche auch der Songtitel offensichtlich anspielt, wird hier ganz konkretistisch genommen und wortwörtlich inszeniert, indem hier die weibliche Schönheit nicht nur metaphorisch „im Auge liegt“ sondern das Auge tatsächlich betritt (Abb. 1, rechts)

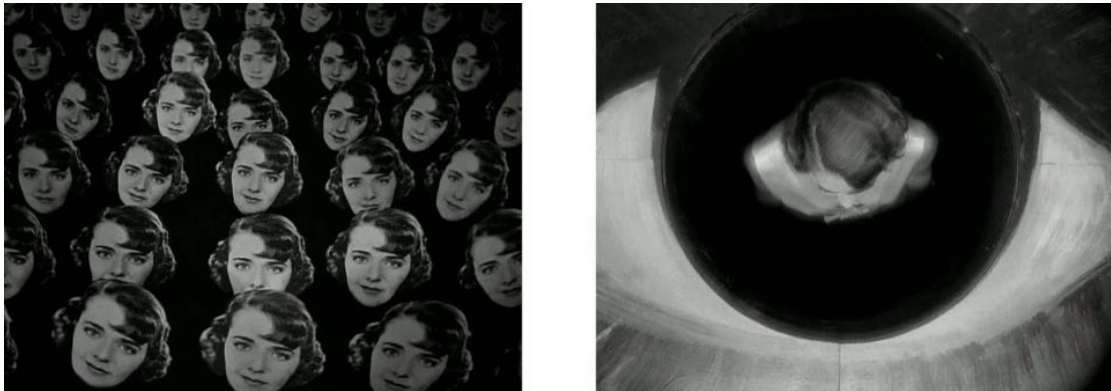


Abb. 1

Diese verblüffende Nähe zwischen dem Bleulerschen Schizophrenie-Begriff und Berkeleys Choreographien aufzuzeigen, soll gleichwohl nicht dazu dienen, den Film auf eine bloße Illustration psychiatrischer Begrifflichkeit zu reduzieren. Berkeley kreiert seine Choreographien nicht in Anlehnung an Bleuler, vielmehr entwickelt er in seinen Filmen ganz eigenständig eine Bildwelt der Depersonalisation wie sie parallel zum Film, doch ohne sich dieser Bildwelt bewusst zu sein, auch die Bleulersche Psychiatrie erforscht. Dabei geht der Choreograph sogar noch weiter als der Psychiater: Statt wie dieser den Zerfall der Person auf ein bestimmtes Krankheitsbild einzuschränken, präsentiert der Choreograph diese Auflösung als Normalfall des Musicals. Das Musical als „depersonalisierte Welt par excellence“, wie es bei Deleuze heißt.

Doch nicht nur, dass in Berkeleys Choreographien die schizophrene Depersonalisation zum filmischen Normalzustand erhoben wird, er zeigt zugleich auch, dass diese Zerfallsvorgänge dem filmischen Medium an sich eigentümlich sind. So sind Berkeleys Choreographien nämlich immer auch selbstreferentieller Kommentar zum filmischen Medium per se. Berkeleys Tanzszenen sind reines Kino, nicht zuletzt weil sie in keinem anderem Medium möglich sind, als in jenem des Films. Das markiert denn auch die beson-

dere Bedeutung, die Berkeleys Musicals in der Filmgeschichte zukommen: War das Musical ursprünglich aus den Tanzrevuen des Broadways hervorgegangen und bestand es in der Anfangszeit denn auch darin, dass man eigentlich Bühnenshows abfilmte, so emanzipiert sich mit Busby Berkeley das Musical komplett von diesen Anfängen. Eine Nummer wie die oben beschriebene *I only have eyes für you*-Sequenz aus *Dames* ist endgültig keine Show mehr, die man auf irgendeiner realen Broadway-Bühne vorführen könnte, sondern eine, die einzig im Filmstudio und nur mittels genuin filmischer Mittel wie Kadrage, Montage und Überblendung möglich ist.

Es ist mithin gewiss kein Zufall, dass es sich bei Berkeley um einen Autodidakten ohne jegliche Tanzausbildung handelt und dass es ausgerechnet der Autodidakt war, welcher so konsequent die Loslösung des Kinomusicals von seinen Bühnen-Vorbildern betrieb. Statt die Vorgaben einer Theatersituation zu übernehmen, zelebrieren Berkeleys Musicals ganz bewusst eine exzessive Visualität, die einzig und allein im Kino zu erreichen ist. Dazu passt auch jene Anekdote, wonach einer von Hollywoods Studiochefs sich gewundert haben soll, warum sein neuer Choreograph die Kamera im Dachgestühl des Filmstudios aufbauen ließ, anstatt in Augenhöhe mit den Tänzern. „Ein Publikum kann man doch nicht dort hoch nehmen“ so soll der Studiochef Darryl F. Zanuck gemeint haben.⁸ Gerade darin aber, so hatte Berkeley instinktiv erkannt, lagen die eigentlichen Möglichkeiten des Film-Musicals: Statt Theater abzufilmen, soll die Kamera gerade jene Ansichten ermöglichen, die ein reales Publikum niemals haben könnte. So leben denn auch Berkeleys Inszenierungen nie von den tänzerischen Fähigkeiten einzelner Darsteller als vielmehr von der Agilität der filmischen Darstellung selbst. Statt Meistertänzer wie Fred Astaire oder später Gene Kelly in Szene zu setzten, ist bei Berkeley die Kamera selbst der Solist, dessen virtuose Bewegungen gefeiert werden. Nicht die Darsteller, sondern die Darstellung selbst, wird zum Tänzer. Es ist diese von Berkeley vorgenommene Akzentverschiebung, welche es schließlich auch ermöglichte, dass sich das Hollywoodmusical, welches Anfang der Dreißiger bereits im Niedergang begriffen zu sein schien, zu einem erwachsenen und höchst erfolgreichen Genre hat entwickeln können. Exemplarisch für diese Verschie-

8 Zitiert nach: PAMELA ROBERTSON: „Feminist Cam in Gold Diggers of 1933“. In: STEVEN COHAN (Hg.): *Hollywood Musicals, the Film Reader*. London, New York: Routledge 2002, S. 129–142, hier: S. 130.

bung steht auch Berkeleys Entscheidung, ausschließlich mit einer Kamera zu drehen. Wurden in früheren Musicals die Tanzszenen noch parallel aus drei verschiedenen Blickwinkeln gefilmt, um dann am Schneidetisch die besten Aufnahmen zu kombinieren, ist bei Berkeley der Standort der Kamera niemals zufällig gewählt, sondern definiert erst den Verlauf seiner Choreographien. Die Tanznummern werden durch den filmischen Apparat nicht bloß dokumentiert, sondern beginnen erst durch diese, durch dessen Blickrichtung und seine Bildgestaltung zu existieren. Ähnlich virtuos und radikal, wie unter seinen Zeitgenossen etwa Alfred Hitchcock, denkt auch Busby Berkeley ausschließlich innerhalb filmtechnischer Parameter.

Diese Filmtechnik aber ist eine, die bereits auf ihrer basalsten Ebene jene Zerstückelung und Collage, Auflösung und Depersonalisation betreibt, wie sie Berkeley dann auch zum expliziten Thema seiner Choreographien macht. So werden, wie man auf Filmstreifen sehen kann, gefilmte Bewegungen in einzelne Phasenbilder aufgeteilt. Kontinuierliche Bewegung wird vom filmischen Apparat in starre Einzelposen zerhackt, um aus diesen bei der Projektion dann wieder die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung zu erzeugen. Auch bewegt sich der Filmstreifen, während der Aufnahme ebenso wie bei der Projektion, nicht kontinuierlich durch den Apparat sondern ruckartig und immer wieder von der Blende skandiert. Was dem trägen Auge des Zuschauers als einheitliche Bewegung auf der Kinoleinwand erscheint, ist in Wahrheit ein regelrechtes Massaker, fortwährende Zerstückelung in Sekundenbruchteilen. Der Film kann, so gesehen, schlechterdings gar nicht anders, als Bilder der Schizophrenie zu zeigen, da seine ureigene Technik auf nichts anderem als einer Schizophrenie der Bilder beruht. Die Depersonalisation, die Auflösung und Zerstückelung der Person, welche Berkeley explizit und exzessiv zelebriert, bringt nur vehement zum Vorschein, was im Kino ohnehin immerzu passiert und den Filmbildern immer schon eingeprägt war. Berkeleys schizophrene Choreographien als selbstreferentieller Kommentar über das eigene Medium, führen vor, wie der Filmapparat ohnehin mit den Personen vor der Kamera verfährt, wenn er ihre Bewegungen, zerhackt, ihre Körper technisch vervielfältigt, mittels Großaufnahmen zu Partialobjekten auseinanderschneidet. Jene Einheit der Person, welche in der Schizophrenie so beängstigend abhanden zu kommen droht, gab es im Film gar nie. Die Personen des Films waren immer depersonalisiert. Und die Stars waren immer nur gemacht, nicht als Ganzes, sondern als Konglomerat von Einzelteilen: der Mund von Marilyn Monroe, der Busen von Jane Mansfield, die Augen von Bette Davis, das Haar

von Grace Kelly und das Kinn von Cary Grant. Berkeley tut mithin nichts anderes, als diesen dem Film immanenten Zug ins Schizophrene offenzulegen. Seine schizophrenen Choreographien entstellen den Film zur Kenntlichkeit.

Wie weit Berkeley mit diesen Entstellungen zur Kenntlichkeit geht, zeigt seine Choreographie für den Song *By the Waterfall* aus dem Film *Footlight Parade* von 1933, die umso so interessanter ist, als er hier nun die Depersonalisation als Wasserballet inszeniert. In den Pool, den Berkeley zum Schauplatz der Sequenz macht, springen Frauenkörper ebenso unablässig hinein, wie sich Wasser in ihn ergießt. Die Kamera taucht unter ihren gespreizten Beinen hindurch und schwimmt über sie hinweg, während die Wassertänzerinnen sich in Paaren zu Ringen formen, die im Wasser drehen. Die verblüffendsten und zugleich irritierendsten Ansichten gelingen Berkeley indes dort, wo er das Wasserballet aus der Vogelperspektive filmt, mit der Kamera senkrecht über dem Pool platziert. Aus diesem Blickwinkel verwandelt sich das Gemenge von Körpern zu einem einzigen pulsierenden Schlangenkörper. Das vormals Schöne kippt in das, was Julia Kristeva so eindringlich als das „Abjekte“ beschrieben hat: „Not me. Not that. But not nothing, either. A ‚something‘ that I do not recognize as a thing.“⁹ Die vielen schönen Einzelkörper werden in der choreographischen Massenformation einem fremdartigen, ja abstoßenden Monstrum. Die einzelnen Nixen lösen sich auf, depersonalisieren sich zum abjekten Massenkörper, der zugleich lebendig und doch nicht natürlich wirkt (Abb. 2, links).

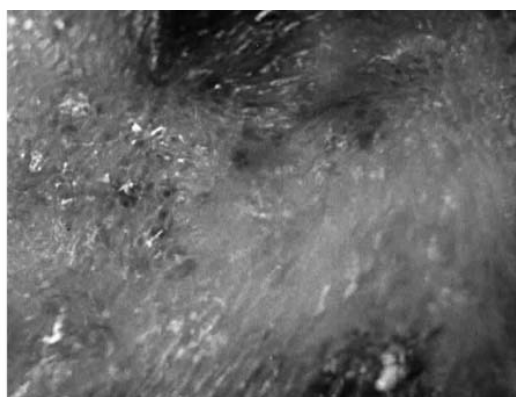


Abb. 2

9 JULIA KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 1982, S. 2.

Diese Vermassung des Einzelnen, seiner Einschmelzung ins Ornament wird mancher voreilige Zuschauer wohl instinktiv mit der faschistischen Ästhetik identifizieren. So hat Susan Sontag denn auch prompt auf Ähnlichkeiten zwischen Berkeleys Choreographien und Leni Riefenstahls nationalsozialistischen Propaganda-Filmen hingewiesen.¹⁰ Tatsächlich aber greift eine Gleichsetzung von Berkeleys und Riefenstahls Ästhetik allzu kurz. Denn während Riefenstahl filmische Darstellung sich einerseits dokumentierend gibt und andererseits die Vorlage liefert, wie die faschistische Masse sich zu formieren hat, lässt Berkeleys Ästhetik gerade solchen Abgleich mit der Realität nicht mehr zu. Realität stellt für ihn höchstens einen Ausgangspunkt dar, welcher sogleich zugunsten des filmischen Universums und dessen Regeln verlassen wird. So ist es denn auch nicht zufällig, dass besagte Choreographie aus *Footlight Parade* gleich doppelt als Fantasma gerahmt wird. So ist das Wasserballet nämlich nur ein Traum innerhalb einer Revueszene, welche einem Publikum innerhalb der Filmdiegeese vorgeführt wird: Das Wasserballet ist mithin ein Traum in einem Traum in einem Traum. Während Riefenstahls Massen von den realen Straßen und Plätzen Deutschlands stammen und wieder zu diesen zurückdrängen, will sich Berkeley im Gegenteil nur immer noch tiefer ins Irreale versenken. So gehen aus Berkeleys Massen denn auch keine „Herrenmenschen“ hervor, noch festigen sich seine Massen zu einem kompakten Kampfkörper, wie dies in Riefenstahls *Olympia*-Film oder im *Triumph des Willens* gezeigt wird. Stattdessen lösen sich bei Berkeley nur immerzu alle Konturen auf. Jede Figur zerfließt in eine amorphe Masse, so wie am Ende der Wasserfall-Szene die Tänzerin Ruby Keeler im sprudelnden Wasser versinkt (Abb. 2, rechts). Auch der monströse Riesenkörper, in den die Nixen kurzweilig eingehen, mag seine Form nicht behalten. Er wird nicht zum resistenten Kampfkörper wie bei Riefenstahl, sondern transformiert sich unentwegt weiter, von der Schlange zum Mandala, von einem Muster ins andere, ohne je zur Ruhe kommen zu können. Prägnant formuliert: Während das Ideal der Riefenstahlschen Masse der solide, steinerne Block ist (wie in nicht zuletzt Alfred Speer in seine Bauten für die Nationalsozialisten zelebrieren wird), ist das Ideal der Berkleyschen Masse vielmehr das Wasser. So wie Wasser per Definition nicht fest sein kann, sondern immer flüssig und mithin in konstanter Transformation begriffen bleibt,

.....

10 Vgl. SUSAN SONTAG: „Faszinierender Faschismus“. In: DIES.: *Im Zeichen des Saturn. Essays*. München: Hanser 1981, S. 95–124, hier: S. 111.

so verharren auch Berkeleys Tänzerinnen und die Figuren, zu denen sie sich zusammenfinden, nie in einem Zustand, sondern entwickeln sich fortlaufend.

Die Filmhistorikerin Stéfani de Loppinot hat diese endlose Transformation bei Berkeley fulminant beschrieben:

Die Wesen sind hier immer am Werden, keine Rückkehr zum Gleichen, kein Kreislauf, auch kein Zielpunkt. Nur ein permanentes Fließen, ohne Unterlass gleitend von der Theaterbühne zur filmischen Montage, vom Realen zum Fantasma oder vom Traum zum Alptraum. [Übersetzung JB]¹¹

Das Werden – im Gegensatz zum Sein – welches Loppinot an Berkeleys Choreographien hervorhebt, ist auch das was für Deleuze das zentrale Interesse seiner Philosophie darstellt:

Werden, das ist niemals nachahmen, auch nicht, es einem Modell (und sei's eines der Wahrheit oder der Gerechtigkeit) gleichtun oder ihm sich angleichen. Ein Ausgangspunkt existiert ebensowenig wie ein erreichter oder zu erreichender Endpunkt.¹²

Und genau in diesem Zusammenhang ist die Schizophrenie für Deleuze von so besonderem Interesse, geht es ihm doch auch hier darum, diesen als Bewegung, als Prozess und weniger als Zustand anzuerkennen:

Statt die Schizophrenie nach Massgabe der Zerstörung zu verstehen, die sie in der Person bewirkt, oder nach den Löchern und Lücken, die sie in der Struktur zum Vorschein bringt, muss man sie vielmehr als Prozess begreifen. [...] Im Gegensatz zum Paranoiker, dessen Wahn darin besteht, Codes wiederherzustellen, Territorialitäten aufs neue zu erfinden, hört

.....
¹¹ STEFANI DE LOPPINOT: „Hot Parades“. In: *Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique* 10 (2003), S. 27–35, hier: S. 35.

¹² GILLES DELEUZE/CLAIRE PARNET: *Dialogue*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 10.

*der Schizophrenie nicht auf, immer weiter zu gehen in der Bewegung, sich selbst zu decodieren, sich zu deterritorialisieren.*¹³

Die Schizophrenie fasziniert Deleuze, weil sie die Bewegung des Werdens so besonders vehement vor Augen führt. Und es ist diese Bewegung eines schizophrenen Werdens, das auch die Choreographien Busby Berkeleys auszeichnet. Gleichsam dessen filmische Apotheose finden wir schließlich in Berkeleys später Choreographie für den Film *Million Dollar Mermaid* von 1952, in welcher er ganz offenkundig beide bereits erwähnten Choreographien – sowohl jene aus *Dames* wie auch das Wasserballet aus *Footlight Parade* – zitiert. Innerhalb des Films eingeführt als angebliche Vaudeville-Vorführung im Wassertank des New York Hippodrome, erweist sich diese Sequenz alsbald als exzessive, nur im Kino mögliche Fantasmagorie. Umnebelt von dichtem gelbem und rotem Rauch schlittern über steile Rutschen Männer und Frauen in einen Wasserpool oder schwingen an Trapezen durch den Rauch, um sich dann ins Wasser zu stürzen. Am Höhepunkt der Sequenz, lässt sich schließlich die Hauptdarstellerin und Kunstschwimmerin Esther Williams an einem Trapez in die Höhe ziehen, während sich unter ihr im Wasser die Schwimmer und Schwimmerinnen zu einem riesigen, stilisierten Auge formieren, in welches sich Williams dann fallen lässt (Abb. 3, links). Das Wasser spritzt auf, das Auge zerspringt und verwandelt sich zu einem Mandala, in dessen Mitte die Protagonistin wie eine Meeressäugin strahlend aus dem Wasser auftaucht und wieder in dieses zurücksinkt.

.....
13 GILLES DELEUZE: „Schizophrenie und Gesellschaft“. In: DERS.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*. Hg. v. Daniel Lapoujade. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 18–29, hier: S. 27–28.



Abb. 3

Als Schauplätze eines „Flüssig-Werdens“ hat die amerikanische Medienwissenschaftlerin Amy Herzog in Anlehnung an Deleuze die Wasserballets von Esther Williams bezeichnet, wenn auch ohne indes dabei auf besagten Film *Million Dollar Mermaid* einzugehen. Die Figur der Wassernixe, so Herzog, steht für eine Verflüssigung der Grenzen:

*In the space of the underwater performance, Williams enters into a relation with water, an assemblage that multiplies her form and opens it to new paths of movement. There is a viscosity to the aquatic spectacle that opposes and permeates boundaries.*¹⁴

So ist es denn in der Wasser-Sequenz aus *Million Dollar Mermaid* wiederum von entscheidender Bedeutung, dass Berkeley nicht etwa mit dem Bild der statuenhaft aus dem Wasser aufsteigenden Esther Williams endet, sondern die Szene weiterlaufen lässt und zeigt, wie der Frauenkörper wieder im Wasser verschwindet (Abb. 3). Während Amy Herzog die Esther Williams Musicals dafür kritisiert, nicht weit genug gegangen zu sein, in der Bewegung des „Flüssig-Werdens“ der Frau, lässt sich diesem Vorwurf das Ende der Sequenz aus *Million Dollar Mermaid* entgegenhalten. Statt mit einem Körper und dessen klar umrissener Kontur endet Berkeley die Sequenz mit einem Bild reiner, fließender Bewegung. Das ist einerseits Sinnbild für jene Depersonalisierung, welcher man in der Schizophrenie begegnet und ist zugleich auch einfach Sinnbild für den Film per se. Denn zum Film und seiner Technik gehört neben

14 AMY HERZOG: „Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle“. In: D. N. RODOWICK: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, S. 259–279, hier: S. 266.

der bereits erwähnten Tatsache, dass er die Körper auseinander schneidet (wie wir dies in *Dames* reflektiert sahen), auch, dass er zugleich alles in Bewegung versetzt. Der Film, das sei die flüssige Welt, heißt es denn auch beim Jean Epstein:

Durch seine Konstruktion, auf angeborene und unvermeidliche Weise, zeigt der Kinematograph das Universum als eine endlose, in jeder Hinsicht bewegliche Kontinuität [...]. Heraklit hatte sich eine derartige Instabilität von allem nicht vorstellen können, eine solche Inkonsistenz der Kategorien, die ineinander fließen, eine solche Fluchtbewegung der Materie, die sich unablässig von Form zu Form bewegt. [...] Das Leben kommt und geht durch die Substanz hindurch, verschwindet, erscheint wieder, pflanzlich, wo man glaubt, es sei mineralisch; animalisch, wo man glaubt es pflanzlich und menschlich; nichts trennt mehr Materie und Geist, diese sind das Flüssige und der Dampf, welche aus ein und demselben Wasser entstehen. [Übersetzung JB]¹⁵

Was sich liest, als wär es eine exakte Szenenbeschreibung aus *Million Dollar Mermaid*, in welcher die Körper der Darsteller ja tatsächlich hindurchgehen und sich auflösen in flüssigem Wasser und farbigem Dampf, ist es für Epstein nur eine Beschreibung dessen, was der Film zwangsläufig macht. Das flüssige Auge, in welches sich Esther Williams fallen lässt, ist nichts als das Kino-Auge an sich, das alles, was es in seinen Blick nimmt, unentwegt transformiert und verflüssigt. Das Werden ist das Wesen der bewegten Bilder. Der Fluss der Bilder strömt weiter und die Choreographie der Schizophrenie mit ihnen.

Literatur

- BINOTTO, JOHANNES (2013): „Goldgräber von 1933“. In: NORBERT GROB, ELISABETH BRONFEN: *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*. Stuttgart, 121-127.
BLEULER, EUGEN (1921): *Lehrbuch der Psychiatrie*. Berlin: Springer.
DELEUZE, GILLES (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

.....
¹⁵ JEAN EPSTEIN: *L'intelligence d'une machine*. Paris: Éditions Jacques Melot 1946, S. 62–63.

- DELEUZE, GILLES (2005): „Schizophrenie und Gesellschaft“. In: Ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*. Hg. v. Daniel Lapoujade. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 18–29.
- DELEUZE, GILLES/PARNET, CLAIRE (1980): *Dialoge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- EPSTEIN, JEAN (1946): *L'intelligence d'une machine*. Paris: Éditions Jacques Melot.
- HERZOG, AMY (2009): „Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle“. In: D. N. RODOWICK: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, S. 259–279.
- KRISTEVA, JULIA (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, JACQUES (1996): *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*. Weinheim: Quadriga.
- LANG, HERMANN (2000): „Struktural-analytische Gesichtspunkte zum Verständnis der schizophrenen Psychose“. In: Ders.: *Strukturelle Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 296–308.
- LOPPINOT, STEFANI DE (2003): „Hot Parades“. In: *Exploding. Revue d'analyse de l'expérimentation cinématographique* 10, S. 27–35.
- ROBERTSON, PAMELA (2002): „Feminist Cam in Gold Diggers of 1933“. In: STEVEN COHAN (Hg.): *Hollywood Musicals, the Film Reader*. London, New York: Routledge, S. 129–142.
- SONTAG, SUSAN (1981): „Faszinierender Faschismus“. In: Dies.: *Im Zeichen des Saturn. Essays*. München: Hanser, S. 95–124.